E. Boudin

LES ÉDITIONS
G. CRÈS & Cie

PAR CLAUDE ROGER-MARX

EUGÈNE BOUDIN

1824-1898

E. Boudin

LES ÉDITIONS
G. CRÈS & Cie

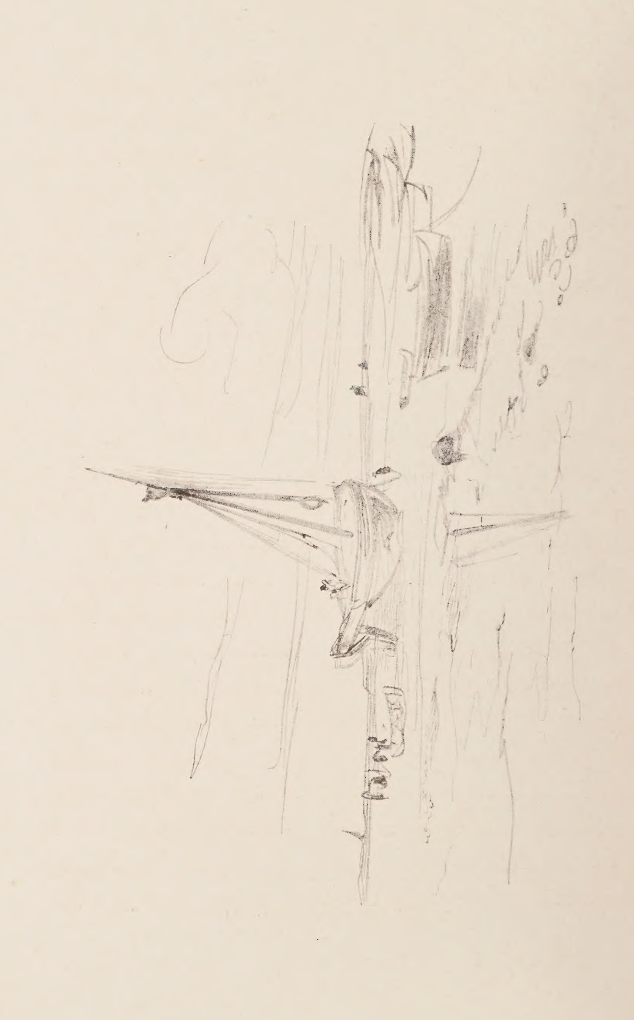
PAR CLAUDE ROGER-MARX

l'évolution du nuage, ont une grandeur singulière. Quelques traits seulement pour indiquer la démarcation entre le continent, la nappe liquide et le ciel. La lumière peut maintenant enlever aux objets leurs noms, dissocier leurs molécules. Le règne des miracles commence. Un instant se défait dans l'instant suivant et, sans le secours d'aucune drogue, un monde inconnu surgit. « Immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, fournaises béantes, firmaments de satin noir ou



violet, fripé, roulé ou déchiré, horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu. » Toutes les analogies, toutes les correspondances.

On imagine ces premières rencontres du poète et du peintre à Honfleur. Baudelaire est l'hôte de sa mère, M[me] Aupick. Dans sa chambre, ornée de dessins de Guys et de Jongkind, insensible au souffle du large, il regrette Paris, ses misères, ses fumées, ses poisons. Et voici qu'un doux homme aux yeux de marin, dont les traits calmes et la timidité n'ont rien d'héroïque, qui, hier encore, vendait au Havre du papier, des couleurs, lui rapporte le « surnaturel de la nature ». Des feuilles se succèdent : les processions magnifiques qu'un dieu semble ordonner là-haut alternent avec la paresse des nuées voyageuses qui promènent au-dessus de la vieille terre leur laine usée; des éthers bosselés, tachés de sang, roulant encore des tonnerres, avec des ciels naïfs d'un bleu enfantin, lavés-neuf et sans un coin de fatigue. Le critique-prophète, pour employer les termes de Boudin, *se régale.* S'il a pensé peut-être, et sans l'écrire, à Delacroix, c'est que, dans ses grandes compositions, l'auteur des *Massacres* a montré de ces fièvres et de ces féeries. Le premier en France, et de cette même côte qui regarde l'île d'où Reynolds le graveur,



Constable et Bonnington se sont embarqués dans le ciel, à Dieppe, à Valmont il a noté la majestueuse éclosion d'un nuage ou refait, rien qu'en regardant l'horizon, son voyage en Orient. Mais de telles pages demeurent exceptionnelles; il est rare que cette âme tourmentée s'arrête dans la contemplation. Chez lui le paysage reste l'accompagnement d'un drame qui lui donne ses couleurs. Le ciel, d'ailleurs, depuis des siècles, fut-il autre chose qu'une toile de fond, l'azur égal sur lequel se détachent les auréoles des anges et des saints, le tragique arrière-plan des crucifixions, la brèche par laquelle on monte au Paradis? Même dans les sujets profanes, chez les décorateurs flamands ou italiens, avec ses belles ordonnances, il ne fait que répondre aux rythmes terrestres. Même quand le Lorrain subordonne toute la composition à la lumière, il aime que la majesté des architectures impose à l'ordre naturel l'ordre humain. Les Hollandais osèrent les premiers s'aventurer dans les solitudes ; la ligne d'horizon s'abaisse ; la campagne et la mer sentent peser sur elles l'immensité du ciel. Mais chez Ruysdaël, chez Van de Velde, la pleine campagne ou la pleine mer sont encore les témoins d'une action : l'arbre ou le navire luttent contre la tempête avec désespoir. Aux ciels à la française, qui par leur

ordonnance répondaient à nos parterres, les Anglais enfin nous permettent de substituer des ciels libres comme leurs jardins.

ACTIONS ET RÉACTIONS

Il est certain que Boudin sut tirer profit des maîtres de Hollande, qu'il copia dans sa jeunesse, et des Anglais. N'eût-il point connu les musées, deux hommes, ses aînés, l'un de six ans à peine, lui ont montré la route, Corot, Jongkind.

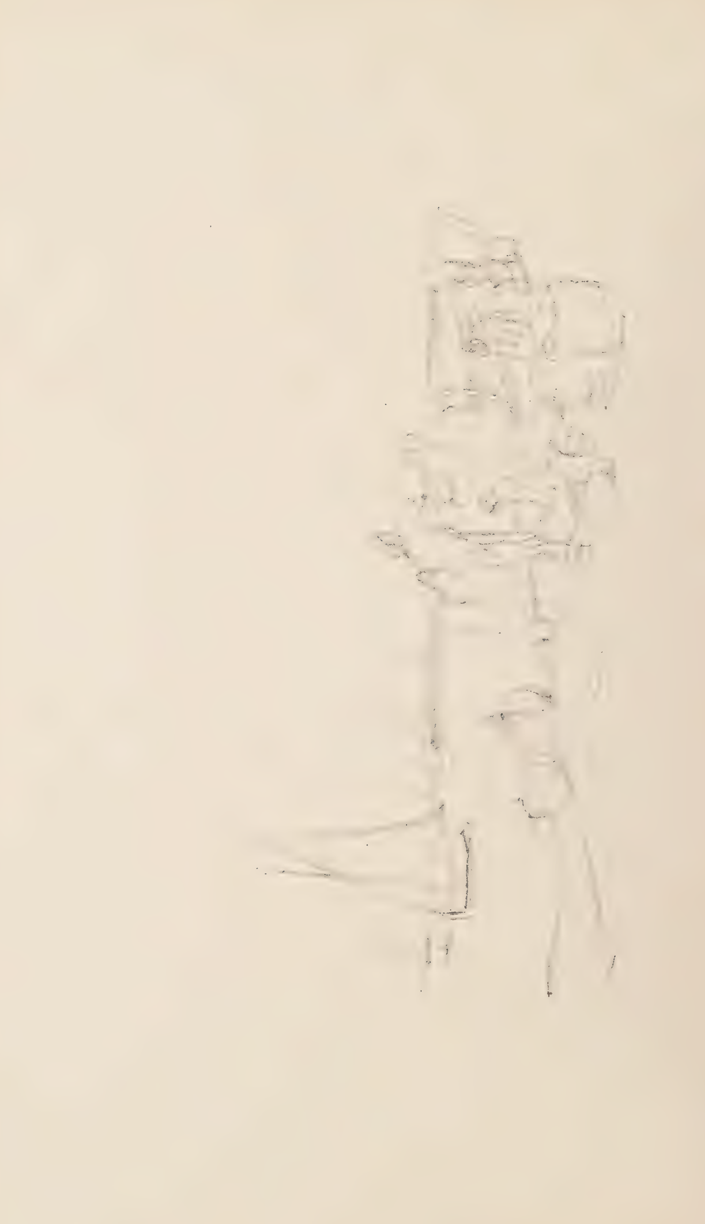
Fasciné par l'aspect romantique des premiers pastels, Baudelaire ne pouvait reconnaître en Boudin ce qu'il devait être avant tout, par affinité de tempérament plus encore que par influence : le vrai continuateur de Corot. Trente ans avant Boudin, Corot peignait déjà les toits gris d'Honfleur, la Normandie. Peu à peu, une solennité divine a versé sur ses paysages à demi rêvés sa cendre rose. Dans la confusion du crépuscule, les contours jadis si précis s'estompent ; un chant vague et sans âge monte de la forêt dont nous pouvions autrefois compter les branches. Ce n'est pas de ce second Corot,

entouré de nymphes, mais du Corot d'Ile-de-France, d'Italie, que Boudin est le fils, de celui qui disait à propos d'un nuage : « On doit le caresser comme une épaule de femme », ou qui écrivait : « Je ne suis qu'une alouette. Je pousse de petites chansons dans mes nuages gris ». A cette glorieuse famille française d'alouettes, modestes, énergiques, appartient Boudin et avec lui une pléiade de petits maîtres dont plusieurs aujourd'hui sont trop négligés : Lépine, Cals, Hervier, Chintreuil.

Toute une correspondance retrouvée a permis d'établir les liens de camaraderie qui se nouèrent chez la mère Toutain, dans cette ferme Saint-Siméon, que Gustave Cahen a joliment baptisée « le Barbizon de la



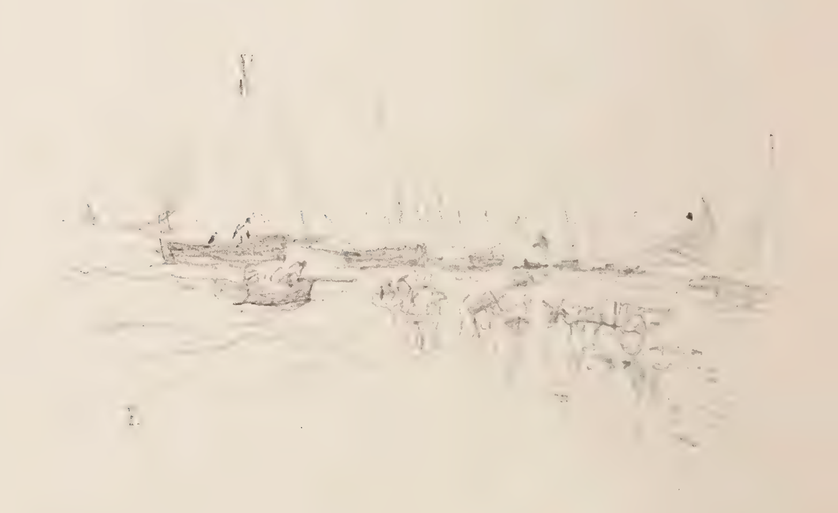
Côte Normande », entre Jongkind, Boudin, Courbet, Monet. Jongkind libère Boudin d'Isabey son premier maître; il lui fait sentir le vide de Troyon. Jamais on n'a eu chaud et froid comme dans les aquarelles de Jonkind. Le trait, cassé par l'alcool, reste pourtant d'une sûreté incomparable. Bien qu'il note au hasard sur ses carnets maculés comme ceux d'un écolier tout ce que ses yeux rencontrent, cet homme-enfant résume à son insu, observe, presque sans le savoir, les lois de la division, des analogies, des contrastes. Boudin ne cessera, même lorsqu'il sera son égal par le succès, de reconnaître qu'il est entré par la porte que Jongkind avait forcée. Si l'identité des sujets et une même sensibilité thermique permettent de rapprocher ces deux artistes, cependant il n'est pas question, comme avec Corot, d'une rencontre de tempéraments. Devant les spectacles les plus calmes une sorte de fièvre dirige la main de Jongkind. En trois traits, tout est à sa place. Grâce à quelques géniales observations nous sentons la rotondité de la terre, la course qui l'entraîne dans l'espace, elle et son atmosphère. A l'encontre de cette nature synthétique, de ce grand instinctif, nous voyons Boudin se livrer lentement aux douceurs de l'analyse et de la contemplation et, se laissant porter



par la minute comme par une eau douce, attendre qu'elle lui révèle ses nuances et ses moindres mouvements. Sa rêverie est prudente, réfléchie, presque méticuleuse. Il est nerveux, mais se domine. Tout est conscient chez lui. C'est une âme lisse et qui hait les débordements. L'époque où l'a rencontré Baudelaire est chez lui la période des plus grandes exaltations. Son journal, comme ses pastels, en fait foi. « Nager en plein ciel. Arriver aux tendresses du nuage. Suspendre ces masses lointaines dans la brume grise. Faire éclater l'azur ». Phrases exceptionnelles, presque mallarméennes. « Les Hollandais arrivaient-ils à cette poésie du nuage que je cherche, à ces tendresses du ciel qui vont jusqu'à l'admiration, jusqu'à l'adoration ? » Mais comme déjà les grands mots lui font peur, il ajoute : « Ce n'est pas exagéré. »

Cette fameuse série de pastels — malheureusement dispersée — est d'une importance capitale. Elle contient Monet. Et c'est vraiment Monet — qui n'a que dix-neuf ans à cette époque, et tout l'Impressionnisme que Baudelaire pressent en eux. Une sorte de timidité, « habitude de province longtemps choyée », peut-être aussi le fait d'avoir débuté à un âge relativement tardif dans la peinture, un bon sens qui le fait se défier de tout

ce qui, dans le lyrisme, touche à l'emphase, retiennent le « Roi des Ciels » à la terre. Il s'arrête au seuil du mirage, vérifie ses amarres. L'élève, au contraire, qui par un retour inattendu étonnera son maître, va s'affranchir du monde des apparences, rompre tout lien logique avec le réel. Monet l'a répété à vingt reprises : C'est Boudin qui lui a ouvert les yeux. Non point à l'aide de théories. « J'ai cherché tout seul, a écrit Boudin, sans être d'aucune coterie, et les discussions sur la peinture m'ont toujours semblé un peu oiseuses ». Monet l'a simplement regardé peindre à Deauville, au Havre, à Honfleur.



NORMANDIE

La Normandie offrait à Boudin de vastes contrées touffues, d'où la mer apparaît lointaine, comme un accident, un détail laiteux. Dans cette campagne pleine d'un silence heureux, des chemins creux couverts par le fouillis des branches délimitent d'immenses domaines plantés de pommiers réguliers.

Si, tournant le dos à cette terre verdoyante, on approche de la mer, un spectacle plus simple, plus grand s'impose : aucun accident, aucune anecdote. Les âmes romantiques que la Bretagne enchante regrettent ici ses archipels pittoresques, son rivage démantelé. D'autres préfèrent la torpeur de la Méditerranée, les deux films

parallèles de l'azur et de l'eau, la maîtrise aveuglante du soleil sur un lac figé. La Normandie ou, plus exactement, les côtes de la Manche, si variées d'ailleurs et que Boudin explora en tous sens, jouit d'un climat d'une douceur et d'une mobilité exceptionnelles. L'été ne fonce pas un azur qui demeure tendre et friable. Il est rare qu'une journée soit égale. Des nuées traînent, filles du fleuve et de la mer, et multiplient sur leur passage la nacre et l'humidité. Ces grands espaces libres, qu'aucun premier plan pittoresque ne déchire, comptent plus encore que la nappe mouvante qu'ils colorent ou décolorent à leur gré. Et chacun de ces ciels est un monde, avec ses continents, ses mers intérieures, ses récifs, ses ciels.



Pour Boudin, né à Honfleur, face à la Manche, aucun spectacle ne valut jamais celui de ces solitudes. Pourtant il arriva que chaque année, à la même date, des inconnus vinrent s'emparer de « son » paysage. Des taches vives, groupes mouvants, peuplèrent le sable, ajoutèrent des notes imprévues à la gamme du ciel. Baudelaire, le premier, dans un conseil prophétique, avait écrit (Salon de 1859) :

« Il ne m'arriva pas une seule fois, devant ces magies liquides ou aériennes, de me plaindre de l'absence de l'homme. Mais je me garde bien de tirer de la plénitude de ma jouissance un conseil pour qui que ce soit, non plus que pour M. Boudin. Le conseil serait trop dangereux. Qu'il se rappelle que l'homme, comme dit Robespierre, ne voit jamais l'homme sans plaisir ; et, s'il veut gagner un peu de popularité, qu'il se garde bien de croire que le public est arrivé à un égal enthousiasme pour la solitude. »

C'est peut-être en souvenir de ces lignes, et sûrement sur l'avis d'Isabey, que Boudin se plaira, et surtout de 1861 à 1870, à peupler ses plages non plus seulement du va-et-vient des travailleurs de la mer, chargés de ses couleurs et de son parfum, mais de la flore artificielle qui, pendant la saison — la seule que

Paris dise belle — parade sur le sable... sans regarder la mer. Alors l'écharpe et l'ombrelle imitent le nuage, et le sable stérile, deux fois lavé chaque jour, se mue en un massif où le hasard — qui fait bien les choses qu'il s'agisse de robes ou de fleurs — improvise un concert toujours harmonieux. Quand l'ancien papetier du Havre, dont les yeux bleu faïence sont ceux d'un loup de mer, installe son pliant au milieu des élégances, ce qui le conduit là, si sauvage, ce n'est pas le désir d'apporter une contribution à l'histoire des mœurs. Il reste toujours et avant tout le chroniqueur du ciel. Son but c'est d'exprimer à quel point les éléments naturels assimilent ces figurants passagers. Sur le sable une ville s'est improvisée, dont les maisons, de planches ou de toile, se touchent. A l'ombre des cabines et des tentes les groupes se coalisent pour tuer le silence. Le vent clapote dans les oriflammes. Doux supplice de ces semaines d'été, faites chacune de sept dimanches. Ennui doré des vacances; artificiel bain de nature et faux retour à la simplicité. Mais non, Boudin ne fait pas de psychologie; il ne se laisse même pas griser par la volupté que Paris concentre entre ce flot changeant et la campagne la plus grasse de France. Quelles sont ces femmes, ces jeunes filles à crinoline et coiffées de cabriolets qui


La Plage de Trouville
Eugène Boudin

vont, viennent, s'asseyent et livrent au vent leurs manteaux de satin, leurs rubans, leurs châles? Ni dans ses aquarelles, ni dans ses compositions à l'huile *(la Plage de Trouville* de 1864, *l'Inauguration du Casino de Deauville,* où l'on distingue, au premier plan, Mmes de Metternich, de Galliffet et de Pourtalès; *les Régates de Trouville, les Courses de Trouville,* etc.), il ne cherche, comme Guys, à découvrir sur un visage de marque des passions ou la tare professionnelle, non plus qu'à définir un milieu. Sa description reste collective. Les groupes papillotants n'occupent qu'une faible partie de la toile. Mais si chaque personnage reste anonyme, que de finesse dans l'établissement de ces silhouettes! Le même besoin d'exactitude qui le pousse à relever sur ses carnets aussi bien le costume de la pêcheuse de crevettes que le gréement d'un brick lui fait noter dans les moindres détails les modes du *high life*. Ses croquis, annotés comme ceux de Delacroix, permettent de reconstituer, à défaut des mœurs, le style de la fin du second Empire.

Dans une lettre à son ami Martin, Boudin se félicite d'avoir trouvé le moyen de faire accepter le monsieur en paletot et la dame en waterproof, « tentative, ajoute-t-il, qui n'est pas neuve puisque les Italiens et les Flamands n'ont pas fait autre chose que de peindre les gens

de leur temps soit dans les intérieurs, soit dans leurs vastes architectures. » Mais comme Courbet, comme Manet, comme Bazile, comme Monet, comme Renoir, c'est en plein air — et le mot prend ici toute sa signification — qu'il les situe. Si ces premières compositions mondaines furent à ce point dédaignées qu'elles restèrent près de trente ans roulées au fond d'une armoire, le public sera bientôt conquis par ce que Boudin appelait « ses petites dames ». « Nos petites poupées font leur chemin tout doucement, écrit-il en 1865. Certains prétendent qu'il y a là un filon d'or à exploiter. » Mais Boudin, sous aucun prétexte, n'entend « se condamner à peindre des chiffons », et quand, au retour des grandes randonnées en Bretagne ou le long des petits ports de la Manche, il retrouve sa côte natale envahie : « Trouville m'écœure, écrit-il, et je suis las de tourner dans le même cercle. Cette plage qui faisait naguère mes délices n'a plus l'air, à mon retour, que d'une affreuse mascarade. Quand on vient de passer un mois au milieu de ces races vouées au dur labeur des champs, au pain noir et à l'eau, et qu'on retrouve cette bande de parasites dorés qui ont l'air si triomphant, ça vous fait un peu pitié et l'on éprouve une certaine honte à peindre la paresse. Heureusement, continue-t-il, nous livrant lui-

même le secret de son art, que le créateur a répandu un peu partout sa splendide et réchauffante lumière et que c'est moins ce monde que l'élément qui l'enveloppe que nous reproduisons ».

COMPOSITION

Une main ferme a posé les indications nécessaires : la ligne du rivage, la courbe d'une coque, les parallèles des mâts. Un blanc pur, un rouge, un bleu, un noir. Il est rare, même dans les compositions les plus vastes, de rencontrer de larges localités colorées. Les pinceaux de Boudin sont petits, effilés. Jamais il n'empâte. La touche précise, transparente, laisse deviner une autre touche, comme un nuage laisse entrevoir un autre nuage qu'il recouvre. La lumière tantôt semble traverser les couches légères interposées, tantôt s'épanouit sur des surfaces qu'elle argente, dore ou plombe. Rien de moins dramatique, rien de plus recueilli que cette vision d'une vérité quotidienne et toujours neuve qui, si elle différencie les moindres mouvements des éléments ou des personnages, respecte toujours le silence. Ici tout est ouaté, assourdi par l'espace. La mer, les groupements

humains sont trop éloignés pour qu'on perçoive leur tumulte. Chaque être noté dans son geste, mais dont nous n'entendons pas la voix, chaque groupe, à cette demi-distance ayant perdu la discordance de ses mouvements, sont absorbés par l'atmosphère. Une lumière tamisée tombe sur un sol réduit à ses proportions véritables et qui n'occupe guère plus du tiers ou du quart de la composition. Jamais, même chez les Hollandais, la ligne d'horizon n'avait été à ce point abaissée. Jamais on ne s'était contenté d'éléments aussi simples. Les impressionnistes auront besoin d'une route, d'un petit bois, d'une meule, d'une haie de peupliers. Seul Monet, allant plus loin encore, sans nous montrer ni ciel, ni rive, osera faire éclore des fleurs aquatiques dans un miroir. Boudin, le devançant dans cette voie et réduisant peu à peu l'importance des premiers plans, aplatit la terre et, avec une sûreté admirable dans le raccourci, fait fuir, se succéder, se confondre jusqu'à l'horizon les arrière-plans.

Rien n'est plus significatif que d'interroger les milliers de croquis accumulés au cours de sa longue existence, documentation considérable qu'il tint à conserver jusqu'à sa mort et dont la presque totalité devait être ensuite répartie entre le Musée du Luxembourg et celui du

Havre. Parmi les notes si précises l'artiste n'avait qu'à choisir. Revenant d'année en année aux mêmes postes d'observation, il guettait l'heure favorable où la nature elle-même *compose* avec plus d'art que ne ferait la volonté.

Peut-être reprochera-t-on à Boudin de se soucier assez peu d'équilibrer, de caler sa toile. Et, de fait, il découpe arbitrairement telle portion de panorama qui pourrait aussi bien se continuer sur la droite ou sur la gauche. Alors qu'à ses débuts, peignant *la Tour François Ier au Havre* ou *l'Hôtel de Ville* (1850), il avait encore le souci de découvrir les lignes directrices qui récréent un paysage, en font quelque chose de dense et de plus durable que le spectacle qui l'inspira, on a l'impression que Boudin, à l'époque de la maturité, n'attache plus d'intérêt qu'aux relations des différentes couches d'air, aux zones lumineuses qui se superposent. Et c'est par là même que l'unité de l'œuvre est miraculeusement sauvegardée.

Pour lui, point n'est besoin de ces obstacles que multiplient la plupart des paysagistes pour faire reculer l'horizon. L'expression du *large* prend toute sa signification, qu'il s'agisse d'une plaine, d'une nappe d'eau, de sable ou d'azur. S'il échelonne ses laveuses au bord du

fleuve, ses pêcheurs ou ses mondains sur une ligne parallèle à la mer, c'est pour empêcher qu'ils s'interposent et couvrent de leurs gestes des fonds plus importants qu'eux. Les éléments verticaux ont pour lui peu d'importance. Il les nomme de « petits riens pittoresques ». Ces petits riens, ménagés savamment, n'en ont que plus d'intensité. Dans une fin de journée de Deauville, tel élégant debout au milieu d'élégantes assises et se découpant par exception sur le ciel et sur la mer, semble mesurer l'étendue. Quant aux mâts, si fins, si diaphanes, qu'ils soient plantés dans le sable entre les cabines ou fassent partie d'un bateau, mi-aériens, ils servent de transition entre l'eau, la terre et le ciel, et renforcent encore, plus qu'ils ne la rompent, l'idée d'une surface plane et fuyante.

On sent Boudin bien moins à l'aise dès qu'une falaise — à Etretat — ou les contreforts d'une montagne — à Antibes — bouchent l'horizon. Pareil à l'aviateur qui redoute la forêt, les maisons où se briseraient ses ailes, Boudin recherche les champs illimités et, de préférence, pose sur le sable. Les clochers des églises, les plus hauts bâtiments ne sont plus que points de repère pour son vol qui les domine. D'un regard il nous fait sentir que, là-bas, derrière eux, le firmament

continue. Une telle conception du paysage, qui semble réduire à néant le rôle d'organisateur du peintre, a pu trouver des détracteurs à notre époque où le mot d'ordre a été « construire ». Quelle signification conserve ce mot appliqué à Boudin dont la volonté tend à donner le premier rôle aux éléments atmosphériques, à traduire le fugitif, à supprimer la résistance et la pesanteur. Et pourtant une logique spontanée, un ordre invisible règnent en ces œuvres dont toute trace de lutte risquerait de troubler la sérénité. On construit aussi avec de l'eau, avec du ciel.



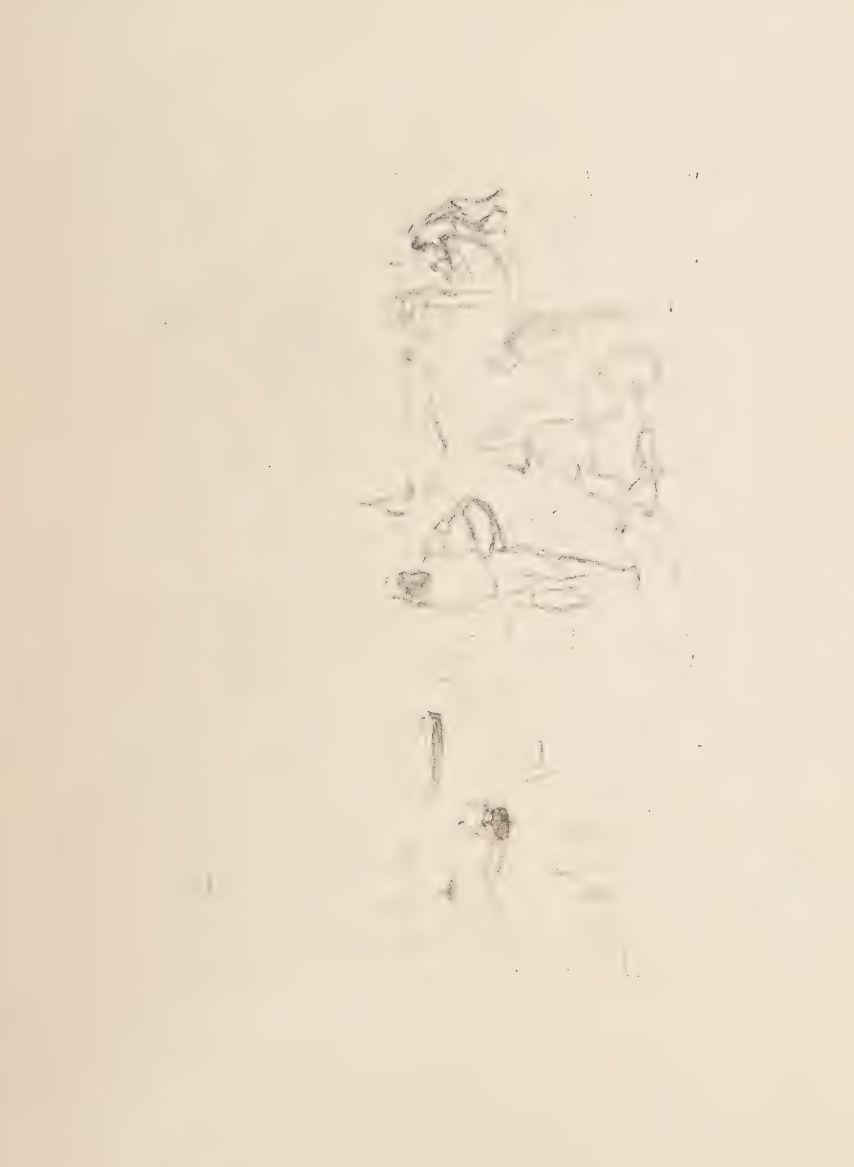
GRAND DANS LE PETIT

Il en va de Boudin comme de la plupart des petits maîtres : leur pouvoir est d'autant plus fort qu'ils s'expriment sur des surfaces plus limitées. Dans les grandes compositions le dessin de Boudin, trop analytique, s'éparpille et sa touche un peu frêle manque d'autorité. La toile conserve toujours un caractère d'harmonie générale que des imitateurs ou des émules comme Dubourg et Braquaval atteignent rarement; mais plus d'une fois elle est tombée dans la mollesse. Au contraire, la plupart des petits tableaux — exécutés souvent sur des fonds de boîtes à cigares — atteignent à la grandeur : c'est qu'ici la touche est proportionnée aux dimensions de l'œuvre. Un paysage comme *le Fond du Port* (pl. 15) égale en force un Monet (est-ce Boudin qui a regardé Monet ou Monet Boudin?). L'identité des modes accentue encore la parenté

dans les *scènes de plage)*. Telle petite vue de Campoux (1869) annonce vraiment les Monet de Vétheuil (pl. 9).

Une connaissance très exacte de ses possibilités et de ses limites empêche Boudin de vouloir sortir de son registre, d'enfler la voix. Jamais il ne dit faux. La force et la finesse de ce Normand, c'est de ne rien exprimer qu'il n'ait ressenti. Lui qui connaît bien l'Océan, pour être né dans un petit port, et d'une famille de marins, jamais il n'est tenté de déchaîner l'orchestre des vagues. Tandis que Monet peint le *Combat de Kearsage et de l'Alabama*, pas une fois le pathétique d'un combat naval n'a séduit l'ancien élève d'Isabey. Il est rare qu'il décrive la pleine mer. Il la surplombe rarement. La plage, le port, l'estuaire, voilà ses points d'observation. Il lui faut un rivage, une impression de sécurité.

Les pastels de l'époque Baudelaire faisaient espérer une vision lyrique du monde, des couchants de feu, des ciels d'orage, des clairs de lune. Certes, jusqu'à la fin de sa vie, Boudin a multiplié d'adorables panneaux en hauteur, enlevés en une séance, et qui font penser à des aquarelles tant la couleur en est diaphane : les fastes de l'après-midi ou les solennités du crépuscule se déroulent



au-dessus d'un sable encore humide où miroitent des mares, au-dessus d'un brick échoué sur le flanc dans le vieux bassin et qui attend comme une bête surprise de revivre avec le flux, ou bien au-dessus du tumulte ordonné d'un port. Mais il est rare qu'il ait tenté d'exprimer dans des compositions plus importantes ces féeries exceptionnelles. Et, de même, quand il peint la vie des plages, il n'ose pas, comme Courbet, comme Monet, centrer la composition sur une ou deux figures principales. Il peint les nuages et non un nuage, les vagues et non La Vague. Une sorte de pudeur le retient toujours, la crainte de voir en généralisant le meilleur de son charme s'évanouir.

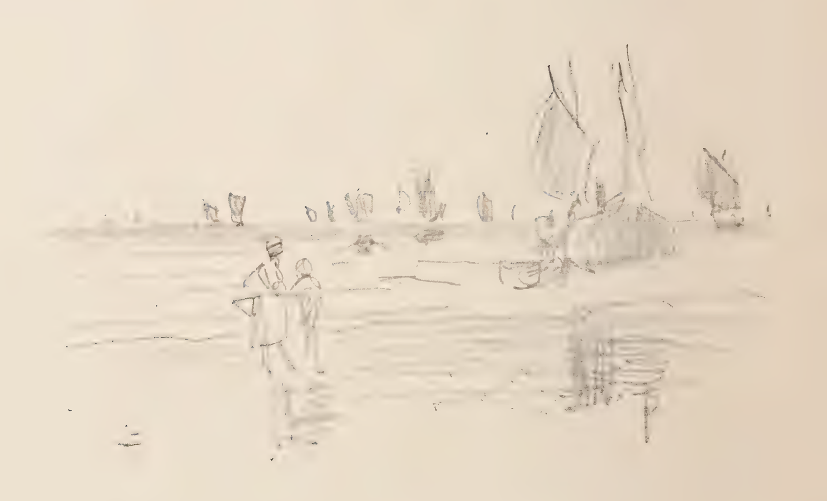
Bien qu'une nature morte comme le jambon du Musée d'Honfleur[1] révèle un excellent disciple de Chardin, de telles compositions ne sont point son fait, non plus d'ailleurs que le portrait. Quant aux pâturages de la

[1] Musée qui devrait bien accorder aux œuvres que lui a léguées son peintre une présentation plus décente en leur consacrant une salle entière. L'ensemble donné par le frère de Boudin au Musée du Havre mériterait également qu'on fît au moins pour lui quelques frais d'encadrement. Les études se touchent, l'air est refusé au peintre du plein air. On aimerait voir placé moins haut le *Pardon de Sainte-Anne-la-Palud* (1859), premier Salon de Boudin, œuvre qui relève encore de l'influence d'Isabey, mais offre à ce titre un intérêt documentaire dans l'œuvre de l'artiste.

Touques, où de splendides bêtes plongées dans l'herbe rappellent que Boudin, passé la quarantaine, travaillait encore pour gagner sa vie aux toiles de Troyon, ce sont des tableaux peints honnêtement, sans plus. Les marchés, les pardons, les noces, les intérieurs rustiques, les églises, malgré le charme papillotant des costumes, décèlent une certaine gaucherie à décrire l'intérieur des terres, à moins que la qualité d'un ciel ou la présence d'un cours d'eau ne permettent à Boudin de s'évader.

C'est en cela qu'il est loin de l'universalité d'un Jongkind. Le Hollandais se sent chez lui aussi bien dans la Nièvre ou dans le Dauphiné qu'à Paris ou qu'à Honfleur. La montagne l'exalte autant que la mer. Boudin, au contraire, réclame une plage, un fleuve — sa plage, son fleuve. L'analogie des climats lui permet d'exprimer les grèves du Nord, la Hollande, Venise, mais à Paris il se sent en exil. « Je voudrais être au champ de bataille, courir après les bateaux, suivre les nuages le pinceau à la main, humer le bon air salin des plages et voir la mer monter. Cela me ragaillardit rien que d'en parler. » En 1870, au bord de l'Escaut, il écrit : « Les beaux horizons de notre France m'en disent tout autant et même plus. » Sur la lagune il regrette « un petit souffle de la Manche. » L'insolence

de l'azur méridional le prive des finesses qu'on découvre à tous instants au-dessus de Deauville. Et lorsqu'il sentira sa fin prochaine, c'est à Deauville, dans sa « petite cage hollandaise », qu'il se fera transporter avec l'espoir de travailler encore.



LE ROI DES GRIS

Le Roi des Ciels est aussi le Roi des Gris. Ce mot gris, qu'on a coutume d'appliquer sans cesse à Boudin et qui revient souvent dans sa correspondance et dans ses carnets, est-il vraiment le mot juste? Delacroix, en évoquant l'idée des mélanges destructeurs qui souillent la palette et remplissent les yeux de boue et d'ennui, a déclaré le gris « ennemi de toute peinture ». Boudin est bien de son avis :

« Ne jamais ternir la couleur, écrit-il, c'est une fleur. Les tons ternes et plombés, il faut les bannir à tout jamais ». Son gris, à lui, c'est le gris de la perle, et c'est bien de perles qu'il faut parler à propos de l'homme d'Honfleur dont les premières peintures, découvertes à l'éventaire d'une papeterie par Millet, étaient exécutées sur coquillages.

Partout, a écrit la charmante Normande Lucie Delarue-Mardrus,

Partout, même à Naple, à Venise,
Boudin voit le gris de chez nous.

La perle, à Venise, est plus dorée, plus ambrée, d'un plus riche orient ; ailleurs elle sera plus laiteuse. Oui, ce sont bien les couches successives, les modulations de la perle, ses passages insensibles du jaune au rose, du vert au bleu, cet éclat à la fois profond et superficiel que Boudin excelle à traduire.

Quand nous clignons des yeux devant ses tableaux — mais en est-il besoin ? — ce ne sont que valeurs, voisines, mobiles, couleurs rompues. Le ciel type de Boudin, et qui s'impose dans le souvenir comme une moyenne entre tous ses ciels, c'est ce ciel couvert qui fuit légèrement, qui n'est ni blanc, ni crème, ni violet, ni bleu, plus pâle que sombre, et dont quelques légers accidents — craquelures, moutonnements, éruptions — agrémentent la monotonie. Les passages y sont plus nombreux que les contrastes. Jeux de lumière et non combats. Le soleil invisible règne dans sa douceur. Même lorsqu'aucun nuage ne s'interpose entre la terre et lui, il ne flambe pas, mais l'azur a quelque chose d'humide et d'angélique. Accords tendres de blancs,

de lilas et de bleus. Jamais les proues et le vent ne créent dans l'eau qu'ils déchirent la danse scintillante des reflets qui font s'éparpiller toutes les couleurs du prisme. Tandis que certains ciels ouatés, cendrés, font songer à Van Goyen, les ciels nus ont l'éclat, le poudroiement délicieux des Guardi et des Canaletto.

Une sorte d'évaporation continue baigne les formes sans les détruire, affine les couleurs sans les altérer, les dépouille de toute rudesse, comme fait la rosée par les matins clairs. Telle pluie dont un ciel est chargé remontera bientôt aspirée par le soleil. De ces allers, de ces retours, est fait l'enchantement dont les yeux de Boudin et les nôtres ne peuvent se lasser, ce poème tout en allitérations, où des couleurs voisines se répondent comme des rimes.

Les aquarelles de Boudin ont la grâce du coquillage qu'on vient de retirer de la mer. Le temps n'a pas séché ces images irisées.

On pourrait croire que tout le charme de Boudin réside dans la fraîcheur de sa couleur. L'étude des petits croquis à la mine de plomb est là pour nous assurer du contraire. Dans ces notes fugitives, Boudin est encore, est déjà le roi des Gris. Ce trait si peu appuyé, si juste et si nerveux, a tant d'éclat et de transparence qu'on le

dirait donné par la pointe d'or ou d'argent. L'air palpite entre ces menues indications qui jamais ne trahissent l'effort mais une facilité exceptionnelle à situer chaque chose à son plan et à lui conserver son rythme propre, sans qu'il soit besoin de varier l'intensité du trait ni d'user du secours des ombres. Une vision plus synthétique qu'on ne l'aurait imaginé s'affirme en ces pages minuscules où s'inscrit l'immensité et qui déjà miroitent, s'irisent, bien avant que la couleur y ajoute ses variations et sa poudre.

L'attitude de familiarité que Boudin conserve avec la nature, sans chercher à la flatter ou à l'embellir, nous met en contact direct avec elle. Il s'est vraiment incorporé

dans son paysage comme un oiseau, comme un pêcheur, comme un marin. On ne peut pas dire qu'il l'ait chargé de ses états d'âme. Au contraire, il s'abandonne, se fond, s'oublie en lui. Jamais nous ne sentons de tragiques combats entre le sujet et l'objet. Jamais l'œuvre réalisée ne prend des airs de victoire, ne cherche à briller, ni à prouver. Habitué à lever les yeux vers les contrées où les hommes, de tous temps, ont situé leurs dieux, Boudin, que la foi n'habitait guère, a vécu en état de grâce. Il était d'une génération où l'artiste, tout à son œuvre, ne concevait en dehors d'elle ni plaisirs ni récompenses. Sa biographie, que les deux ouvrages de Gustave Cahen et de Jean Aubry, conçus avec une égale piété, et qui se complètent, ont retracée à l'aide des journaux intimes et de la correspondance échangée entre Boudin et ses amis, tient dans l'histoire du travail, des voyages, et ne brille par aucune fantaisie. Il naît à Honfleur, en 1824, d'une famille de marins. Petit papetier au Havre, nanti d'une bourse, il quitte sa boutique à vingt-cinq ans, s'installe à Paris, où il reçoit les leçons d'Isabey, partage son existence entre Paris et Honfleur, se marie, débute au Salon en 1859, expose en 1875 avec le groupe impressionniste.

Bien que les consécrations officielles et l'aisance lui

soient venues tard, il a vécu sans amertume. Il doutait de lui parfois, mais c'étaient des crises brèves comme des ondées.

Il se jugeait avec sagesse. « On aurait dit, a écrit Jean Aubry, qu'il s'appliquait à la modestie, si elle n'avait été son inclination naturelle. » Il se situe, comme le situera l'avenir, entre Jongkind et Monet, un peu au-dessous d'eux, chaînon nécessaire. Il les admire et ne leur en veut pas d'avoir plus de force que lui. Sans chercher à les imiter, il apprend, au contact de leurs œuvres, à mieux se posséder.

« Je persiste à suivre ma petite voie, toute étroite qu'elle soit, désirant seulement marcher d'un pas plus sûr et plus solide ». « J'aurai peut-être, écrit-il ailleurs, ma petite part d'influence sur le mouvement qui porte



les peintres vers l'étude de la grande lumière. » Lorsqu'il expose aux côtés de Corot et de Jongkind : « Je tâche, dit-il gentiment, de faire figure honnête en si bonne compagnie. » Il a toujours aimé la société des jeunes. A cinquante ans, il est fier d'être compromis en exposant à leurs côtés. Combien de maîtres, éclipsés par leurs élèves, écriraient comme lui (c'est à propos de Claude Monet et en 1884) : « Il enfonce et vieillit tout ce qui l'entoure. On n'a jamais été plus vibrant ni plus intense ! » — Jean Aubry, après avoir examiné les différentes périodes de Boudin : débuts jusqu'à 1861 : préparations; 1861-1870 : influences; 1870-1884 : la maîtrise; étudie la période 1884 à 1897 sous le titre de renouvellements. Renouvellements, oui, dans le sens où ce mot s'oppose à influences, car Boudin, au contact de la génération qui le suit, n'a fait qu'éclaircir sa palette. En vérité si, à toutes les époques, il connaît des jours d'inspiration plus ou moins heureux, il demeure au cours des années égal à lui-même. Certes, sa production est abondante, mais moins pour obéir aux exigences d'un public qui le harcelait — en 1882 il ne suffisait plus à la commande et déjà les faux Boudin apparaissaient — que, comme eût dit Redon, par besoin d'expansion naturelle. Les séries

d'Anvers (1871), de Bordeaux (1874-1875), de Dordrecht (1889) semblent celles où s'affirme le mieux sa maîtrise. Mais celles de Deauville et de Trouville, qui s'échelonnent tout au long de sa vie, les égalent. A quarante ans, il a peint d'excellents morceaux, et dans les toiles d'Abbeville et de Venise, signées de 1894 ou de 1896, qui précèdent de peu sa mort, son œil montre une telle jeunesse de perception, sa main tant de fermeté, qu'on ne peut vraiment prétendre qu'il y ait eu chez lui déclin.

Sa sévérité envers lui-même dépasse la nôtre : « Que de belles notes à exécuter si j'avais du nerf, écrit-il en 1864. Il ne faut pas rester dans le petit. Ma couleur est trop faible, petiote, étriquée. Pas de puissance ni de hardiesse. » « Il faut arriver à plus de pureté, plus de rayonnement et plus de finesse », écrit-il en 1859. Et plus tard : « Ne pas mollir. Oser. » Oser, répète-t-il sans cesse. Il se méfie également du fignolage, de l'excès de travail qui fatigue l'étude initiale : « Montrer un entêtement extrême à rester dans l'impression première qui est la bonne », Et dans son cas, il a raison. Ses aquarelles, ses pastels pris sur le vif comptent parmi ce qu'il a fait de meilleur, et ses petites études enlevées ont la force

qui manque à des morceaux plus laborieusement exécutés. Bien qu'il ait pris l'habitude, et surtout dans la seconde partie de sa vie, de terminer à l'atelier des tableaux faits sur nature ou de retravailler d'après des documents, Boudin, si développée qu'ait été sa mémoire visuelle, est de ceux qui ont besoin pour s'exprimer de la sensation directe. Il se contente de modifier légèrement, de fondre des éléments observés. Il n'a pas l'imagination qui bouleverse l'ordre des choses. Mais qu'importe : le style, il l'a tout naturel. Ce sont les faux Boudin, et ils pullulent, qui ont pu faire croire de la part de l'artiste à un certain mécanisme. Il ne manque jamais d'amour pour son paysage, jamais il ne le peint avec les yeux de l'habitude. Il n'est jour qui n'apporte sa découverte et son secret et qui soit la répétition d'un jour semblable. C'est par des nuances que négligerait un œil moins averti qu'un tableau de Boudin se distingue d'un tableau précédent dont il semble la répétition alors qu'il en est la variante. Les découvertes incessantes sauvent l'artiste des redites, de la monotonie et de tous les périls qui eussent fait d'un autre un spécialiste. Boudin ne s'imite pas. S'il reste semblable à lui-même, ce n'est pas pour flatter la manie qu'ont

tous les publics d'enfermer ceux qu'ils aiment dans une définition immuable. Monocorde, il est de cette famille d'artistes dont la faculté de création se renouvelle sans cesse au contact des mêmes thèmes. Incapables de s'objectiver tant qu'un certain accord n'est pas réalisé entre la nature et leur tempérament, ils nous livrent une à une ces découvertes, ces nuances que connaissent seules les âmes fidèles.

La maison qu'a bâtie Boudin n'a qu'une fenêtre, mais elle ouvre sur l'infini.

(Eté 1927).





LII REPRODUCTIONS

PEINTURES

AQUARELLES

DESSINS

DE

EUGÈNE BOUDIN





















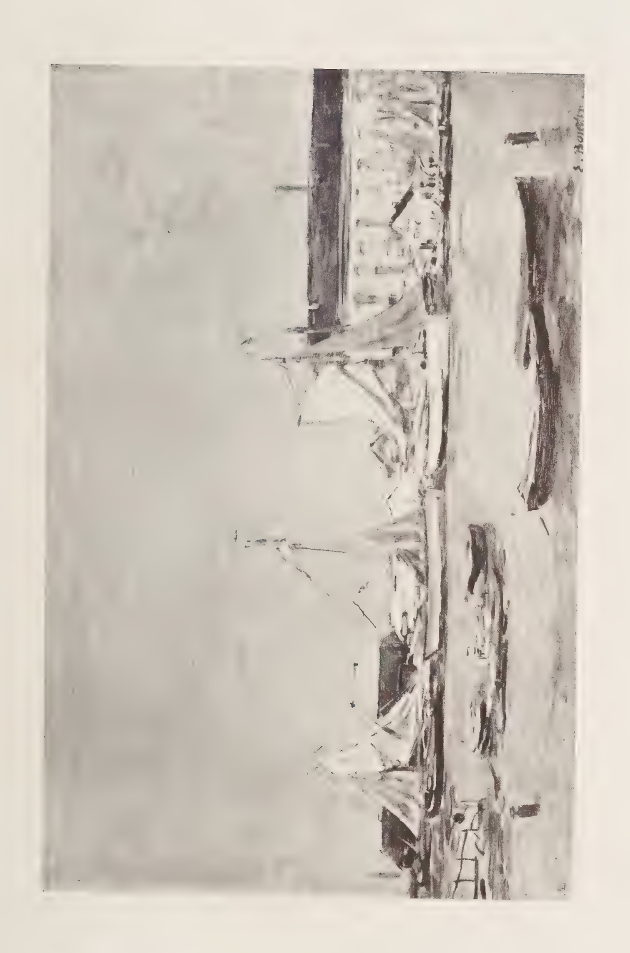







Boudin




E. Boudin







































































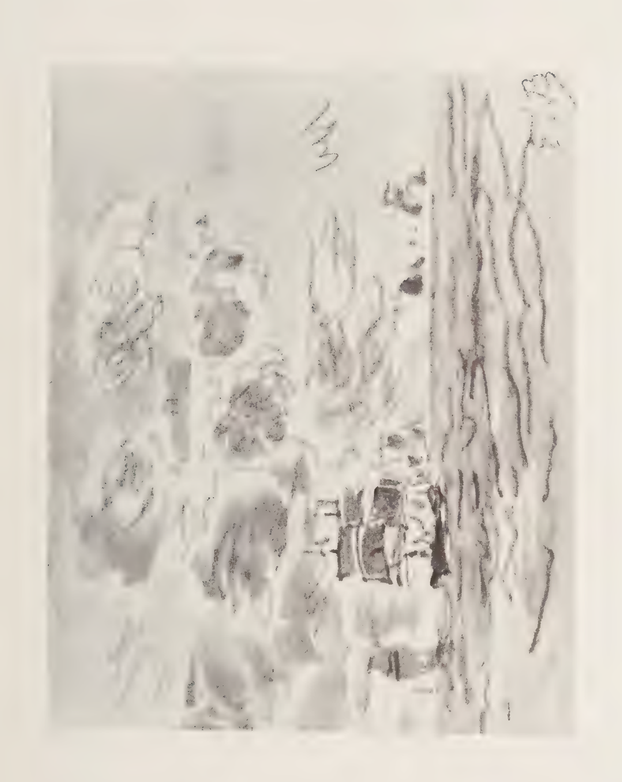




TABLE DES ILLUSTRATIONS

19. Sur la Plage.
20. Les Poissonniers a Berck.
21. Vaches au paturage.
22. Navires a quai.
23. Marine.
24. Bassin de Trouville.
25. La Plage de Trouville a l'heure du bain.
26. Plage de Trouville.
27. La Plage de Berck.
28. Sortie du Port du Havre.
29. Avant-Port du Havre.
30. Jetée de Trouville.
31. Etaples.
32. Bassin a Dordrecht.
33. Canal a Dordrecht.
34. Soleil couchant.
35. La Plage de Trouvìlle.
36. Dunkerque. Le Bassin de radoub.
37. Laveuses a Trouville.
38. Sur la Plage de Villers.
39. Pêcheuses a Berck.
40. Falaises d'Etretat.
41. Les Laveuses d'Etretat.
42. Antibes. Les Brisants.
43. Venise. Entrée du Grand Canal.
44. Aquarelle.
45. Aquarelle.

Photographies de MM. Durand-Ruel, Paris-New-York

CE RECUEIL DE CINQUANTE-DEUX REPRODUCTIONS EN SIMILIGRAVURE DE MM. DEMICHEL, PLOQUIN ET Cie, A PARIS, EST SORTI DES PRESSES DE LA SOCIÉTÉ ANONYME DE L'IMPRIMERIE A. REY, A LYON, POUR LES ÉDITIONS G. CRÈS ET Cie, 11, RUE DE SÈVRES, PARIS, « COLLECTION DES CAHIERS D'AUJOURD'HUI », DIRECTEUR : GEORGE BESSON

R. C. Seine : 100.412.